

Autorização concedida ao Repositório da Universidade de Brasília (RIUnB) pelo editor, com as seguintes condições: disponível sob Licença Creative Commons 4.0, que permite copiar, distribuir e transmitir o trabalho, desde que seja citado o autor e licenciante. Não permite o uso para fins comerciais nem a adaptação desta.

Authorization granted to the Repository of the University of Brasília (RIUnB) by the editor of the journal, with the following conditions: available under Creative Commons License 4.0, that allows you to copy, distribute and transmit the work, provided the author and the licensor is cited. Does not allow the use for commercial purposes nor adaptation.

Referência:

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Diferentes Semanas de Arte de 1922: apropriações periféricas. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. 26., 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ANPUH, 2011. 15 p. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300313786_ARQUIVO_ANPUH2011.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2014.

DIFERENTES SEMANAS DE ARTE DE 1922: APROPRIAÇÕES PERIFÉRICAS

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA*

Antonio Candido reconhece que o modernismo no Brasil envolve três aspectos fundamentais: “um movimento, uma estética e um período” (CANDIDO; CASTELLO, 1964: 76). Este trabalho não busca dissociar esses três aspectos, mas estará voltado para o “movimento”, simbolicamente e historicamente representado pela *Semana de Arte de 1922*, ocorrida em fevereiro daquele ano no Teatro Municipal de São Paulo. O que especialmente pretendemos debater é a reconfiguração da Semana em territórios periféricos do cenário brasileiro de artes visuais, ou seja, quais outras instituições-evento substituíram e apropriaram a *Semana* em diferentes cenários artísticos: Recife, Florianópolis, Belo Horizonte, Campinas, Curitiba e Campo Grande.

Há pelo menos duas décadas, os historiadores têm-se dedicado a realocar o valor do evento de 1922. Num primeiro momento, o foco esteve no próprio sentido de ineditismo e de exclusividade (LEITE, 2007: 33-48), intensamente desmistificados.¹ Depois, estudiosos voltaram-se para o sentido do modernismo fixado pela *Semana*. (HERKENHOFF, 2002: 22-29) O evento significou um importante ato simbólico, que mais denotou o desejo de uma modernidade que necessariamente sua inauguração. (FABRIS, 2010: p.09-24)

O modernismo brasileiro encontrava-se delineado pelo fenômeno que nos acostumamos a chamar de “retorno à ordem”. Tanto a refutação do primado da semana paulista quanto seu valor estético, enquanto ruptura, têm como objeto de crítica o “semanismo”, termo empregado Paulo Herkenhoff – uma valorização do evento sem reflexões estéticas e históricas que a acompanhassem. (HERKENHOFF, 2002: p.30-44). Tomemos outros seis centros criadores para compreender quais instituições foram eleitas para prefigurar a ruptura e o primado do modernismo.

* Doutor em História pela Universidade de Brasília. Professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais/IdA/UnB e docente consorciado no curso de Museologia na mesma universidade.

¹ Segundo Tadeu Chiarelli: “Rubem Navarra foi um dos poucos intelectuais que se pronunciou contrário ao peso supostamente excessivo dado à Semana de Arte Moderna de 1922 no quadro geral da arte local. No texto de Navarra, produzido para ser publicado no catálogo de uma exposição de arte brasileira, realizada na Inglaterra, em 1943, a Semana foi vista como uma “festa” que apenas simbolicamente poderia ser entendida como o início da arte moderna no país.” (CHIARELLI, 2010).

Belo Horizonte e Florianópolis: a escola e o museu

Belo Horizonte viveu dois momentos em que a *Semana de 1922* foi evocada como modelo representativo em seus dois sentidos clássicos – ruptura e inovação – do modernismo mineiro. Coube à administração municipal da cidade a realização daquele que pode ser considerado o marco inicial do modernismo belo-horizontino: O Salão Bar Brasil. Realizado em 1936, no Bar Brasil – localizado no subsolo do antigo Cine Brasil –, e organizado por Delpino Júnior, foi marcado pela aproximação a uma linguagem visual dedicada ao vocabulário modernista recém-consagrado nos centros culturais de então (Rio de Janeiro e São Paulo) ².

A transição em Minas não significou, naquele momento, uma ruptura com a linguagem mais convencional, antes configurou o ingresso de novas ideias visuais, assistido por artistas acadêmicos, cujo representante mais conhecido, o artista Aníbal Matos – até então o nome-símbolo da arte “oficial” da cidade –, endossara a realização. Independentemente de qualquer disputa, o Salão Bar Brasil serviu para dar visibilidade às ambições mineiras quanto a uma futura cena modernista em Belo Horizonte.

Se o Salão do Bar Brasil abriu as portas para a arte moderna, a consolidação dessa nova linguagem veio apenas nas duas décadas seguintes. Para tanto, o evento considerado igualmente fundador e uma ruptura com o passado deu-se em 1944: a *Exposição Moderna*, na gestão do prefeito Juscelino Kubitschek – responsável pelo projeto da Pampulha, marco artístico-arquitetônico ímpar. A mostra tinha à frente da organização Alberto da Veiga Guignard e José Guimarães Menegale, que conseguiram reunir expressivos nomes do cânone modernista da época – em parte graças ao envolvimento de Gustavo Capanema e Rodrigo de Melo Franco. Estavam presentes na *Exposição Moderna*: Anita Mafalti, Volpi, Clóvis Graciano, Santa Rosa, Milton Dacosta, Mário Levi, Osvaldo Goeldi, Tarsila do Amaral, Reboló, Lívio Abramo, Lasar Segall, Paulo Rossi Osir, Di Cavalcanti, Quirino Campofiorito, Mario Zanini, José Pancetti, Candido Portinari, o próprio Guignard, entre outros artistas e intelectuais (VIEIRA, 1988).

² Dois fatos não podem ser esquecidos quanto à história do modernismo em Belo Horizonte. Ainda que de impacto mais simbólico do que prático, a exposição Zina Aita, em 1920, e a conferência de Flávio de Carvalho, em 1930, foram eventos que indicavam o desejo de uma parcela da classe artística da cidade em sintonizar-se com o movimento modernista dos grandes centros (ÁVILA, 1991:15).

A exposição de 1944 possibilitou que toda uma geração de artistas locais se debruçasse sobre a produção da arte moderna, localmente identificada na trajetória da *Escola Guignard*. De diferente natureza, a *Escola* é provavelmente a instituição mais próxima do lugar simbólico ocupado pelo evento paulista. Alberto da Veiga Guignard fora convidado para lecionar pintura na Escola de Belas Artes em 1943. Tratava-se do início da institucionalização da arte moderna, que conheceu, ao longo dos vinte anos posteriores, avanços e reveses importantes, com a fusão de instituições e a criação de outras ³.

Pela *Escola Guignard* passou toda uma geração de artistas mineiros que iniciou sua carreira dentro do vocabulário estético modernista, como Mary Vieira, Yara Tupynambá, Álvaro Apocalypse, Jefferson Lodi, Jarbas Juarez, Maria Helena Andrés, Amílcar de Castro, Farnese de Andrade, Franz Weissmann, Mário Silésio, entre outros. Mesmo enfrentando crises seguidas, foi sobre a influência da instituição que o modernismo tornou-se uma linguagem dominante e assimilável nos anos 1950. A tal ponto que, na década seguinte, tanto Guignard quanto a *Escola* passaram a significar a arte que deveria ser superada (ANDRADE, 2008). Os artistas das novas vanguardas buscavam, assim, uma outra ruptura, desta vez com o legado da arte moderna e o surgimento da neovanguarda mineira, que introduziu preceitos que mais tarde seriam compreendidos como os primórdios da arte contemporânea.

Tanto o Salão do Bar Brasil, quanto a *Exposição Moderna* e a Escola Guignard foram eventos-instituições importantes para a consolidação histórica do modernismo belo-horizontino. Já no caso de Florianópolis, o processo de constituição de um marco para o modernismo catarinense encontrou um único evento, ancorado na criação de um museu para a arte moderna. Os primeiros momentos desse evento-síntese nasceram nas mesas do “Vermelhinho”, apelido do bar Porto Alegre, no Rio de Janeiro, em 1944, em torno de jovens catarinenses que estudavam na Escola Nacional de Belas Artes ou que transitavam pelas margens da cena artística carioca da época. Esses jovens – Flávio de Aquino, José Silveira d’Ávila e Moacyr Fernandes de Figueiredo – faziam parte de um

³ Para Moura, apenas com a fundação da Escola de Belas Artes Belo-Horizonte, em 1951, que a Escola Guignard (nome atribuído apenas em 1962) fixa-se, não sem conhecer dificuldades ainda no final daquela década (MOURA, 1993: 8-10).

grupo heterogêneo de artistas, intelectuais e jornalistas, no qual a figura de Marques Rebelo era uma liderança efetiva ⁴.

O período era propício para a difusão da arte moderna fora dos eixos culturais hegemônicos, como Rio de Janeiro e São Paulo. Mas o paradoxo é que a divulgação daquela modalidade de arte nos anos 1940 partia justamente daquelas cidades. Para aqueles jovens catarinenses, estabelecidos na capital do país, a *Semana de 1922* parecia muito distante naqueles anos, por dois motivos: foi um movimento que criou uma “certa” elite das artes brasileiras e novos ares começaram a circular em torno daquela que foi chamada genericamente de segunda geração modernista.

Antonio Candido chamou nossa atenção para o fato de que os anos Vargas foram cruciais para “consolidação e difusão da poética modernista, (...) a normatização e generalização dos fermentos renovadores, (...) a incorporação do modernismo aos hábitos artísticos e literários” (*apud* COUTO, 2004: p.31). Mesmo ainda não tendo chegado a muitas partes do país, o projeto ideológico que havia matizado a arte nos anos 1930 estava lentamente perdendo a força ao longo dos anos seguintes.

Toda uma geração de artistas, como aqueles oriundos do Núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro, e do Grupo Santa Helena, em São Paulo, estava mais preocupada em manter-se em atividade e produzir uma arte mais aceitável do que produzir grandes impactos políticos. Mais que a geração modernista representada por Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Rego Monteiro, Di Cavalcanti e, depois, Portinari, a geração posterior configurava aquilo que Annateresa Fabris sugere sobre uma arte moderna “brasileira”:

(...) a arte brasileira não é moderna no sentido europeu, por não ter criado uma nova noção de espaço e por não ter abdicado do referente, mas é considerada localmente moderna pela erosão que vai promovendo da disciplina acadêmica e pelo grau de deformação que vai incorporando ao seu léxico (FABRIS, 1994: 82)

Ao mesmo tempo, as instituições oficiais de arte passavam por mudanças que desaguaram na lenta absorção dos predicados modernistas. O divisor foi o *Salão de 1931* (ou Salão dos Revolucionários ou Salão dos Tenentes), momento e lugar em que

⁴ Eddy Dias da Cruz (1907-1973) usava o pseudônimo Marques Rebelo. Romancista, ativista cultural de suma importância na articulação do Museu de Arte Popular de Cataguases (MG), em 1949, e do Museu de Arte Moderna de Resende, em 1950 (LOURENÇO, 1999:157).

se acirraram os embates entre modernistas, representados pelo jovem diretor da instituição, o arquiteto Lúcio Costa, e pelos acadêmicos, entre os quais se destacava como nome mais forte o de Archimedes Memória, também arquiteto. Os vinte anos que se seguiram ao salão de 1931 foram cruciais para a constituição de instituições abertas à arte moderna e para a alteração das diretrizes dos salões da ENBA, com a criação da Divisão dos Modernos, em 1940, por exemplo. No hemisfério paulista, o Salão Paulista de Arte Moderna, implantado a partir de 1951, separava-se do Salão Paulista de Belas-Artes, iniciado em 1934. Com a criação do SPAM, os acadêmicos passaram a expor num salão paralelo, em uma inversão de forças na qual a arte acadêmica passaria lentamente a ser marginalizada e apartada das correntes modernistas tardias e da arte contemporânea que tomou forma e institucionalizou-se a partir dos anos 1960.

Foi no meio desse processo de transformação da arte moderna nos anos 1940 que Guignard e Rebelo, cada um a seu modo, atuaram como divulgadores e catalisadores do modernismo. Ao contrário do primeiro, que se fixou em Belo Horizonte, alterando os rumos das narrativas históricas sobre a arte moderna na cidade, as ambições de Rebelo estavam focadas na constituição de exposições itinerantes dentro e fora do país, cujos impactos deveriam ser geograficamente mais amplos. O escritor percebeu que, mesmo diante da ascensão da arte moderna, ainda esbarrava-se na falta de espaço para a nova arte nas instituições distantes do eixo cultural hegemônico. Isso fez com que, em 1948, ele liderasse a organização de uma mostra itinerante que viajaria pelo país fomentando e “educando” o público “provinciano”.

A mostra, intitulada *Exposição de Arte Contemporânea*⁵, chegou a Florianópolis em setembro de 1948, e foi exibida no Grupo Escolar Dias Velho, onde causou certo impacto. Embora tenha durado pouco mais de 10 dias (25 de setembro a 6 de outubro), a exposição daquelas 75 obras de modernistas brasileiros e estrangeiros foi celebrada durante anos e fincou um marco na história das artes visuais de Santa Catarina (FCC, 1987).

Todavia, o poder simbólico da instituição-evento provavelmente não teria prosperado caso não encontrasse um ambiente aberto e capaz de fomentar tal estrutura. A revista *Sul*, publicação de 1948, sob o comando de Aníbal Nunes Pires, contribuiu para que a mostra encontrasse espaço e visibilidade, ao passo que a usava como

⁵ Naquele momento não havia a conotação que damos à “arte contemporânea” após os anos de 1970.

elemento canalizador para a criação de um novo e inédito museu para a arte moderna ⁶. O primeiro número da Revista trazia a nota: “Marques Rebelo em Florianópolis?”. Pergunta respondida no número cinco, antecipando os artistas representados, presentes à mostra: Portinari, Pancetti, Segall, Santa Rosa etc.

Logo após a exposição, surge um pequeno museu, sob a responsabilidade do artista plástico catarinense Martinho Haro. As primeiras obras foram obtidas graças à articulação do efêmero Grupo Sul – como eram chamados aqueles que estavam reunidos em torno do movimento modernista ⁷ – e ao empenho de Rebelo, que conseguiu, com Ademar de Barros, então governador do estado de São Paulo, doações para o acervo. Com o nome provisório de Pátio Marques Rebelo, a incipiente coleção torna-se o embrião do acervo do novo museu criado em dia 18 de março de 1949, inicialmente chamado de Museu de Arte Moderna de Florianópolis (atual Museu de Arte de Santa Catarina), instalado ainda na mesma escola da exposição rememorada como pioneira.

A pacata cidade de Florianópolis era habitada por jovens artistas que, embora dinâmicos, viviam num limbo de desconhecimento, definitivamente alterado com a mostra e o museu dela resultante. Ao se referir aos artistas que estariam presentes na exposição de Rebelo, a Revista Sul salientava: são pintores “sobre os quais muito falamos, mas de cujas obras só conhecemos reproduções (...)”. Esse jogo entre o antes e o depois está presente no catálogo de 38 anos do museu, em 1987, e é reiterado no catálogo comemorativo de seus 50 anos, na medida em “que surgiu o Museu de Arte Moderna de Florianópolis, resultado desse ainda incipiente movimento contra as amarras do passado (...)”, como escreveu Iaponan Soares, Diretor-Geral da Fundação Catarinense de Cultura (UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAI: 2002). “A partir daí, na verdade, pode-se começar a visualizar um panorama de artes plásticas em Santa Catarina, com o rápido surgimento de muitos valores.” (*idem*: 22). Como nos adverte Lourenço, valores positivos estavam atrelados à arte moderna, lida como arte total e integrada (1999), catalisadora de transformações sociais que estavam além das esferas da estética.

⁶ Outras duas publicações também colaboraram para a constituição de uma cena modernista na cidade: Folha de Juventude (1946) e Cicuta (1947).

⁷ De fato, o grupo é o desdobramento do Círculo de Arte Moderna, fundado em 1947, mas logo passou a ser conhecido como Grupo do Sul. Os fundadores foram Aníbal Pires, Ody Fraga e Silva, Eglê Malheiros, Salim Miguel e Antônio Paladino (SABINO, 1980: 31).

Exposição de Arte Contemporânea de 1948 foi uma das responsáveis por divulgar a ideia da arte moderna como uma arte vitoriosa, tão em voga naquele pós-guerra: “A imagem da arte moderna é vitoriosa e unida a valores positivos – arrojo, heroísmo, ousadia, audácia, entusiasmo, coragem, progresso e destemor –, atraindo o poder político e, em especial, o econômico, para a criação de tais museus” (LOURENÇO, 1999: 12).

O pioneirismo de Recife: um caso diferente

Se, em Belo Horizonte, a *Exposição Moderna* de 1944 fomentou a criação de uma escola e, em Florianópolis, a *Exposição de Arte Contemporânea* suscitou a fundação de um museu, o mesmo não pode ser dito no caso de Recife. Há muitas diferenças entre esses dois exemplos e a capital pernambucana.

Recife estava ligada ao movimento modernista graças à presença de um artista-ícone do modernismo brasileiro: Vicente do Rego Monteiro. Artista ativista, presente na Semana de 1922, e com forte importância no cenário regional e nacional. O fascínio que Monteiro suscita na ordenação linear do desenvolvimento da arte moderna no estado (FUNDARPE, 2005) ancora-se em sua carreira artística e em sua militância, ambas marcadas pelo trânsito entre a Escola de Paris e a elite do movimento modernista brasileiro⁸. Portanto, a inserção de Pernambuco na história do modernismo brasileiro ocupou uma dimensão diversa dos demais centros periféricos. Primeiro porque a fundação da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), em 1948, e a inauguração do Ateliê Coletivo da SAMR, sob o comando de Abelardo Hora, em 1952⁹, foram precedidas por dois outros marcos importantes.

O modernismo, por conta de Rego Monteiro (e seus irmãos), havia desembarcado em Pernambuco nos anos 20. A ousadia foi tamanha que, em 1930, o artista, graças as suas idas e vindas entre Recife e Paris, traz para Recife, Rio e São Paulo a exposição “A Escola de Paris”, na qual estavam presentes obras de Picasso, Léger, Braque, Gris, Severine, Sourvag, Foujita, Joaquim do Rego Monteiro e o próprio

⁸ Participou da Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo. Artistas pernambucanos como Cícero Dias, Lula Ayres, Aloísio Magalhães, Francisco Brennand, Samico e Paulo Bruscky também ganharam relevo nessas narrativas, embora não superiores ao do fundador modernista.

⁹ Além deles, passaram pelo Atelier Coletivo: Gilvan Samico, Wilton de Souza, Maria de Jesus Costa, Ivan Carneiro, Tilde Canti, Marius Bern, Ionaldo e José Cláudio; (CLÁUDIO, 1978).

Vicente. A exposição deixou marcas profundas no ambiente artístico do Recife, sobretudo porque iniciou um processo de institucionalização do modernismo que teve na criação da SAMR seu ponto alto.¹⁰

Antes e para além de Rego Monteiro, ainda entre os movimentos, grupos, ateliês, oficinas e sociedades que revitalizaram e promoveram uma modernização da cultura local no âmbito das artes visuais, pode-se destacar a criação da Escola de Belas Artes (EBA), em 1932, e a fundação do Grupo dos Independentes a partir de dois importantes salões de arte: “Desenhistas e caricaturistas, pintores e escultores lutaram por ampliar as oportunidades de trabalho no ambiente cultural restrito da época, aumentar o número de praticantes da profissão artística em Pernambuco e divulgar o modernismo em Recife” (RODRIGUES, 2008: 39). Estes independentes e seus dois salões (1933 e 1936) reuniram nomes cruciais para o modernismo local como Percy Lau, Augusto Rodrigues, Elezior Xavier, Luiz Soares, Nestor Silva e Manoel Bandeira.

Da fundação da EBA, passando pela criação do Salão Anual de Pintura, em 1942, até a SAMR, tais instituições tornaram-se parte do legado do modernismo local, que, com muita dificuldade, pode ser tipificado como tardio e, na mesma direção – com as exceções de Rego Monteiro, Lula Ayres e Cícero Dias –, encontra-se timidamente próximo das discussões ocorridas em São Paulo e no Rio de Janeiro.

O modernismo e as identidades locais: Campinas, Curitiba e Campo Grande

Se é difícil tipificar o lugar de Recife na tradição do modernismo brasileiro, sobretudo se levarmos em conta a produção local e não apenas os artistas renomados, o mesmo não ocorre com Campinas, no interior paulista, outra periferia das artes visuais. A narrativa sobre o modernismo tem recorrido à exposição de Lasar Segall, de 1913, no Centro de Cultura, Letras e Artes. Contudo, sabemos que o impacto sobre a produção local foi praticamente nulo. A modernidade esperaria até 1957 para instituir-se enquanto evento na memória histórica da cidade, com a *1.ª Exposição de Arte Contemporânea de Campinas*.

Realizada em setembro de 1957, ela contou com a reunião de jovens artistas dedicados a atualizar a arte da cidade, diante do impacto das três primeiras Bienais de São Paulo. O local escolhido foi o *hall* do Teatro Municipal, até então palco

¹⁰ Sobre a exposição de 1930 e o papel de Rego Monteiro (ANJOS, & MORAIS, set./dez 1998).

privilegiado das exposições campineiras, onde, geralmente, era divulgada a arte dos “mestres” acadêmicos locais.

Menos que perturbar a tradição, o movimento que se instituiu a partir dessa exposição e que, no ano seguinte, ficou conhecido como *Vanguarda*, estava inicialmente interessado em conquistar espaço, agenda e mercado para um grupo jovem, que indubitavelmente já havia iniciado o movimento de descolamento da cena acadêmica. Como bem informou José de Castro Mendes num texto do período, a mostra agrupava trabalhos que traziam “uma mensagem renovadora” ¹¹.

Da primeira investida de 1957 participaram os artistas Aristides Ferraz, Enéas Dedécca, Geraldo Décourt, Geraldo Jurgensen, Geraldo de Souza, Maria Helena Mota Paes, Mário Carneiro, Raul Porto e Thomaz Perina, e os italianos Franco Sachi, Edoardo Belgrado, Ermis de Bernardi e Lélío Coluccini. Mesmo que o espírito da exposição não se mostrasse originalmente combativo, a “mensagem renovadora” não foi unânime, e o público não foi totalmente receptivo à nova estética apresentada (CAMPOS, 1996: 36).

A renovação não se deu sem conflito. “Contrataram até alguém para ir lá e xingar, jogar palavrões etc.” ¹². As investidas contra a exposição acabaram por suscitar, no ano seguinte, uma resposta mais organizada e consciente, com a criação do Grupo *Vanguarda*, celebrada com a 2ª *Exposição de Arte Contemporânea de Campinas*. O evento ocupou o andar térreo do Edifício Catedral, no centro da cidade. Os participantes foram praticamente os mesmos ¹³. Ainda naquele mesmo ano, outras três exposições sob a nomenclatura “arte contemporânea” foram organizadas, todas com o mesmo caráter e reunindo os mesmos artistas (FONSECA, 2005: 44). Campinas não pode contar com uma única *Semana de 1922*, a recorrência das mostras nos apresenta que o impacto da primeira exposição de 1957 não foi suficiente para introduzir os códigos da linguagem modernista na cidade. Outras iniciativas foram necessárias nos anos de 1960, como a criação do Salão e do Museu de Arte Contemporânea, ambos em 1965.

¹¹ Jornal *Correio Popular*. “Artes Plásticas. Exposição conjunta de pintores modernistas campineiros”, texto de José de Castro Mendes. Campinas, 05 setembro de 1957.

¹² Depoimento da artista Maria Helena Mota Paes *apud*. CAMPOS, *op.cit.*, p. 36.

¹³ Participaram da segunda edição de junho de 1958: Enéas Dedécca, Geraldo Décourt, Geraldo Jurgensen, Geraldo de Souza, Maria Helena Mota Paes, Mário Carneiro, Raul Porto e Thomaz Perina e os italianos Franco Sachi, Edoardo Belgrado, Ermis de Bernardi (FONSECA, 1981).

Algo diferente ocorreu em Curitiba. Próxima a realidade de Florianópolis e de São Paulo, onde as cenas literárias tiveram grande influência sobre a demarcação dos espaços artísticos modernos, a capital paranaense teve num grupo de jovens literatos e intelectuais um protagonismo importante. No caso paranaense, o academicismo – tradicionalmente visto como antagonista do modernismo – tinha um componente local específico, que passou, num primeiro momento, a ser combatido pelos artistas e escritores preocupados em instaurar no Paraná bases para a criação moderna. Essa particularidade respondia pelo nome do *paranaismo*. Um fenômeno-movimento articulado que pretendia defender uma identidade local, elegendo e defendendo elementos específicos da cultura local. Elementos que trouxessem ao Estado distinção em relação dos demais centros culturais do país.

Os *Paranaistas*, todavia, sofreram, nos anos seguintes ao final de II Guerra Mundial, a oposição da geração responsável pela revista cultural “Joaquim”, cujo principal nome foi Dalton Trevisan. A “geração Joaquim” defendeu, sobretudo contra a “prata da casa”, a abertura da cena cultural paranaense para influências do resto do Brasil e também do exterior. É sintomático que, em 1946, surgisse a *Folha da Juventude* e, no ano seguinte, as revistas *Cicuta* e *Revista Sul*, em Florianópolis, as quais, em seus modos e consequências, também combateram um certo provincianismo catarinense (SABINO, 1980).

Os protagonistas dessa geração que procuraram combater o provincianismo do salão recém-fundado eram o italiano Guido Viaro e o curitibano Poty Lazarrotto. Eles lutavam naqueles primeiros anos, por exemplo, para que o *Salão Paranaense de Belas Artes* (SPBA), criado em 1944, adquirisse uma amplitude maior, argumentando que “Não se pode falar que a característica de *nacional* tenha ocorrido desde o início. Ao contrário, o Salão funcionou muito mais para os limites de Curitiba, só mais tarde se expandindo para o resto do Estado e ganhando também o Brasil”¹⁴.

O SPBA foi a instituição em que ocorreu o embate entre os modernistas paranaenses e a linguagem de considerada acadêmica – personificado pelo legado do pintor Alfredo Andersen. Em 1957, insatisfeito com as premiações “acadêmicas” do SBAP, um grupo de artistas retirou suas obras do salão e as expôs numa sala ao lado,

¹⁴ Justino lembra-nos de que Viaro muda de ideia dez anos depois, quando publica “O salão paranaense é dos paranaenses” no jornal *O Estado do Paraná* (Curitiba, 15 de novembro de 1958); (JUSTINO, 1986: 03-04)

ainda na Biblioteca Pública do Estado do Paraná, numa manifestação celebrada como o Salão dos Pré-Julgados. Dessa manifestação surgiram dois frutos importantes: o Salão Para Novos (1957) e o Círculo de Artes Plásticas do Paraná (1958) ¹⁵. Este último era uma manifestação organizada de jovens artistas – “Movimento de Renovação das Artes Paranaenses” – que predominariam nas décadas seguintes nas principais instituições artísticas do estado, entre elas a criação do primeiro Museu de Arte do Paraná, em 1960. O Salão para Novos, por sua vez, era a resposta do Poder Público para disciplinar os talentos jovens, distanciando-os dos prêmios do SBAP, o que não deu certo, pois os “novos” continuaram a ambicionar o velho salão.

No caso paranaense, a barreira imposta pelo *paranaismo* tardou a instalação do modernismo na cidade. No caso de Campo Grande, deu-se o contrário. O sentido identitário o fomentou a ruptura. A *Primeira Exposição de Artistas Mato-Grossenses*, realizada em 1966, foi a divisa escolhida pela história da arte do Mato Grosso do Sul para criar uma ruptura com o passado provinciano. “Antes de 1966 a situação das artes plásticas mato-grossenses era desanimadora”, escreveu Aline Figueiredo (UFMT, 1975:11), a principal articuladora do evento.

Anos depois, em 2004, num texto do Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul, o tom permaneceu o mesmo, agora sob o registro do museu: “Antes da década de 1960 havia pouca movimentação nas artes plásticas do estado (...). Esse estado de coisas passou a mudar com a *Primeira Exposição dos Pintores Mato-Grossenses* em 1966”, constatava Humberto Espíndola (MARCO: 2004:03). Outro responsável pela mostra dos anos de 1960. Ele confirmava a mostra como divisor essencial para a história da arte local, pois a mostra foi o momento em que “aportou nessa terra o conceito de arte moderna para o conhecimento do grande público. Atrevo-me até a dizer que essa mostra foi nosso equivalente à ‘Semana de Arte Moderna’, ainda que com 44 anos de atraso” (*idem*).

A *Primeira Exposição*, além de ter Espíndola e Figueiredo como os dois principais narradores, contou também a iniciativa da artista Adelaide Viera. O interesse dos três jovens artistas era ativar a cena local: “Na verdade eu não tinha pretensões de artista, minha motivação principal era movimentar de alguma forma as artes plásticas

¹⁵ Organizado por Constantino Viaro, Adalice Araújo, Luiz Carlos de Andrade Lima, Alcides Teixeira, Jair Mendes e Ivany Moreira; (FERREIRA, 2006: 293).

em meu Estado” (UFMT, 1975). Os três identificaram-se sob o signo da arte moderna. Eram “duas meninas que estavam fazendo pintura moderna” em Campo Grande, segundo Espíndola (FCC: 2006: 33). A afinidade entre eles resultou nos planos para a realização da mostra, que também visava combater a “desinformação e um rançoso academismo” (UFMT, 1975: 32).

Contudo, a cena mato-grossense não apresentava outros nomes que estivessem interessados em superar o modelo acadêmico. Diante dessa constatação, os três jovens procuraram aliar-se aos artistas locais que tivessem interesse na constituição de uma cena artística, não importando, naquele momento, qual estilo adotado. Os organizadores não pareceram ter outra opção diante da precariedade cultural da região. O trabalho de organização da mostra é lembrado, pelas fontes consultadas, como difícil e árduo.

A exposição durou apenas cinco dias, entre 31 de outubro a 4 de novembro, no salão principal do Rádio Clube, em Campo Grande. Figueiredo narra que o *vernissage* reuniu cerca de 700 pessoas e, durante os poucos dias, quase cinco mil visitantes passaram pela mostra (idem: 13). Participaram da exposição Reginaldo Araújo, João Pedro de Arruda, Antonio Burgos, Ignez Correia da Costa, Dalva Maria Barros, Jorapimo, Clara Noemi Machado, Tarsila Passarelli, Miguel Perez, Flávio Taveira, Cícero Tenório, Miguel Catan, Felix Rautemberg, Ferenc Weisz, além dos próprios organizadores, Figueiredo, Espíndola e Vieira, e mais dois convidados especiais: Aldemir Martins e João Parisi Filho.

De fato, a primeira grande coletiva do estado funcionou, em parte, como um salão. Embora a seleção dos artistas tenha se dado pela afinidade e pela carência de alternativas, houve a constituição de um júri e a premiação de Araújo, Jorapimo e Dalva de Barros. Nesse ponto é que as narrativas sobre a *Primeira Exposição* ganharam o elemento simbólico essencial para sua manutenção memorial: a visibilidade fora do estado.

A ousadia da empreitada foi tamanha que Aline Figueiredo viajou até São Paulo para convidar o crítico Pietro Maria Bardi, gestor do MASP – “que nunca saíra de São Paulo a não ser para a Itália”¹⁶ – a conhecer o evento. Sob a intersecção de Assis Chateaubriand, Bardi foi o presidente do júri da mostra ao lado de Martins e Parisi Filho. O crítico italiano não gostou do que viu. De volta a São Paulo, Bardi escreveu

¹⁶ Depoimento de Humberto Espíndola (ROSA *et al.*, 1992: 248).

que o gosto na cidade se salva graças às várias lojas “Pernambucanas, Buri, Riachuelo, Jaraguá, as quais mais parecem palcos de teatro decorados por cenógrafos de idéias avançadas”¹⁷. Sobre a exposição ele teve muito pouco a considerar de favorável – “somente a presença de uma mocidade viva” (*idem.*).

Apesar da impressão negativa que a exposição causou, a importância de atrair a atenção de um dos principais nomes das artes visuais do país passou a ser um item precioso do “folclore” que cerca a narrativa do evento. Ademais, a própria organização tinha consciência de que a mostra possuía outras metas além da apresentação de bons trabalhos artísticos. Para Figueiredo, o evento havia exposto os artistas locais para eles mesmos, indicando afinidades e a possibilidade da constituição de uma cena artística regional mais articulada: “Não pelas obras ali reunidas, pois o nível geral era muito fraco, mas pelo clima de camaradagem e entrosamento que surgiu, junto a uma vontade muito grande de aprender” (UFMT, 1975: 13).

A *Primeira Exposição* gerou frutos importantes. De imediato, já em 1967, o grupo optou por criar a Associação Mato-Grossense de Artes (AMA), que iniciou uma série de eventos com duas ambições: promover a integração da cena artística local, por meio de mostras coletivas e individuais, e retirar o estado do isolamento. Quanto à primeira ambição, a coletiva do “Grupo Jovem Mato-Grossense” na capital, Cuiabá, em 1968, e o “Panorama de Artes Plásticas”, em Campo Grande, em 1970, foram cruciais para a animação da cultura plástica regional. E, quanto à quebra do isolamento, foram preciosas vitórias o convênio com o MAC-USP, que resultou em duas mostras, ambas em 1968 – “Desenhos e Guaches do Jovem Di Cavalcanti”, em Cuiabá e em Campo Grande, e “28 artistas das novas gerações”, com obras do acervo do museu de artistas da geração de 1960¹⁸, em Campo Grande –, e a inédita exposição “4 artistas de Mato Grosso”, realizada na Galeria Goeldi, no Rio de Janeiro, em 1970 (UFMT, 1975: 15-16).

Ocorrida antes da divisão do Estado em duas unidades federativas, em 1977, a *Primeira Exposição* reconfigura, mais de 40 anos depois, a Semana de 1922. Um evidente indício do poder simbólico do evento paulista sobre as demais cenas artísticas brasileiras. Outras regiões – Fortaleza, Porto Alegre, Ribeirão Preto, Salvador, Goiânia

¹⁷ Pietro Maria Bardi, “Aline e Adelaide agitam o MT com artes”, originalmente publicado na Revista *Mirante das Artes* em janeiro de 1967 *apud* (FIGUEIREDO, 1979: 184).

¹⁸ Revista *Veja*. Notas. Galerias. São Paulo, 18 de setembro de 1969, n. 2, p.13.

etc. – também elegeram suas instituições, eventos para demarcar uma ruptura com o passado, geralmente chamado de acadêmico. Não é fruto desse breve texto, mas podemos observar que nem sempre a arte deixada para trás era tão “acadêmica”, nem a nova arte que se propunha era tão evidentemente modernista, mesmo no difícil e problemático universo do modernismo “tardio”.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Os Salões Municipais de Belas Artes e a Emergência da Arte Contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969*. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, 2008
- ANJOS, M. dos & MORAIS, J.V. “Picasso ‘visita’ o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930”. In: Revista *Estudos Avançados*, vol.12, n.º 34. São Paulo, set./dez 1998, acesso em fevereiro de 2009; disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141998000300027&lng=en&nrm=iso&lng=pt.
- ÁVILA, Cristina. *Aníbal Mattos e seu tempo*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 1991.
- CAMPOS, Crispim Antônio. *Um olhar sobre o Grupo Vanguarda: uma trajetória de luta, paixão e trabalho*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1996.
- CHIARELLI, T.. “De Anita à Academia: para repensar a história da arte no Brasil” *Novos Estudos CEBRAP*, n.88, São Paulo, dezembro de 2010, disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002010000300007&script=sci_arttext.
- CLÁUDIO, J. *Memória do Atelier Coletivo*. Recife: Artespaço, 1978.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- FABRIS, Annateresa. “Modernismo: nacionalismo e engajamento”. In: AGUILAR, Nelson (org), *Bienal século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.
- _____. “Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro” In: _____ (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p.09-24.
- FERREIRA, Ennio Marques. *40 anos de amistoso envolvimento com a arte*. Curitiba: Fundação Cultural, 2006.
- FIGUEIREDO, A. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT, Museu de Arte e de Cultura Popular, 1979.
- FONSECA, Days Peixoto. *Grupo Vanguarda (1958-1966)*. Registro histórico através de resenha jornalística e catálogos. Campinas: Museu da Imagem e do Som de Campinas, 1981.

- FONSECA, Days Peixoto & SILVA, José Armando Pereira da. *Thomaz Perina. Pintura e Poética*. Campinas: s.n., 2005.
- FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA (FCC). *Museu de Arte de Santa Catarina. 38 anos: 1949-1987*. Florianópolis: MASC, 1987.
- FUNDAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE PERNAMBUCO (FUNDARPE). *45º e 46º Salões de Artes Plásticas de Pernambuco*. Catálogo de Exposição. Recife: MEP; Olinda: MACPE, 2005, p.150-172.
- FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA (FCC). *Com Cultura. Revista do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande*, ano II, n.º 2, 2006.
- HERKENHOFF, Paulo. “O Moderno antes do Modernismo oficial” In: _____. *Arte brasileira na coleção Fadel*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: CCBB, 2002, p.22-29
- HERKENHOFF, Paulo. “1922, um ano sem arte moderna” In: _____. *Arte brasileira na coleção Fadel*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: CCBB, 2002, p.30-44.
- JUSTINO, Maria J. “Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60” In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Tradição/Contradição*. Catálogo de exposição. Curitiba: SECP, 1986.
- LEITE, José Roberto Teixeira. “O século XX antes da Semana de Arte Moderna” In: GONÇALVES, Liseth Rebollo (org.). *A arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial, 2007, p.33-48.
- LOURENÇO, M.C.F. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- MOURA, Antonio da Paiva. *Memória Histórica da Escola Guignard*. Belo Horizonte: Editora Usina de Livros, 1993, p.8-10.
- RODRIGUES, Nise. *O Grupo dos Independentes*. Arte moderna no Recife. Recife: Editora da Autora, 2008.
- ROSA, M.; MENEGAZZO, M.. & DUNCAN, I. *Memória da Arte em Mato Grosso do Sul. Histórias de vida*. Campo Grande: Editora UFMS, 1992.
- SABINO, L.L. “As propostas do ‘Grupo Sul’”, *Revista Travessia*, vol.1. Florianópolis: UFSC, 1980.
- UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAI. FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. *Biografia de um museu*. Nancy Therezinha Bortolin (org). Itajaí: Univali; Florianópolis: FCC, 2002.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO. *Panorama das artes plásticas em Mato Grosso*. Cuiabá: SEC, 1975.
- MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL (MARCO). *Um panorama da história das artes plásticas em Mato Grosso do Sul através do Acervo do MARCO*. Catálogo de exposição. Campo Grande: FCMS: SEC, 2004.
- VIEIRA, Ivone. *A escola Guignard na cultura modernista de Minas (1944-1962)*. Pedro Leopoldo: Cia de Empreendimentos Sabará, 1988.